

Apontamentos: trilhas da arte em transição

O que há de grande, no homem, é ser ponte, e não meta: o que pode amar-se, no homem, é ser uma transição e um ocaso. Amo os que não sabem viver senão no ocaso, porque estão a caminho do outro lado.

[...]

Eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante. Eu vos digo: há ainda caos dentro de vós.

Friedrich Nietzsche, *Assim falou Zaratustra*, 1883¹

Por volta das décadas de 1960 e 1970, vários artistas e teóricos passaram a asseverar que chegáramos à exaustão do modelo de arte tal como praticado desde o Renascimento. Ainda que o prognóstico do fim da arte não tenha se cumprido, houve um abalo em seus fundamentos. Os artistas se viram provocados a questionar violentamente a própria concepção de obra. Observa-se a radicalização de projetos esboçados nas primeiras décadas do século XX, principalmente nas artes plásticas, as quais se propuseram a ultrapassar os seus suportes tradicionais, como se houvesse uma exasperação da crise outrora suscitada pelas vanguardas históricas.²

¹ Tradução de Mário da Silva na edição publicada pela Circulo do Livro, s/d: 31-4.

² “Não são os críticos que anunciam, é a própria arte que vive seu fim. [...] A arte, pois, vive sua morte em seu ser arte.” Assim encerra Giulio Carlo Argan o seu monumental *Arte moderna* (1992: 593), ao analisar a crise da relação entre sujeito e objeto na sociedade capitalista avançada. As formas de arte que não se preocupam mais com a confecção artesanal de um objeto perfeito, fruto de longa experiência, parecem decadentes para o grande crítico.

Ao relativizar ou mesmo destruir o conceito de obra, desmistificando a realização do produto ao exibir seus bastidores, e ao enxertar na construção simbólica aspectos do real em bruto, as vanguardas já haviam estremecido a ilusão representativa proporcionada pela arte anterior. Uma nova linguagem foi se consolidando ao longo do século XX, a qual incorporou como procedimentos formais esses ataques, de modo que também a montagem, a fragmentação, a colagem, a serialização passaram a (des)integrar a sintaxe artística.

Se as chamadas neovanguardas do pós-guerra remodelaram estratégias das vanguardas, cumpre ressaltar, na esteira de Hal Foster (2014), que esse tipo de reaproveitamento gerador é bastante comum na história da arte, e que afirmar que o concretismo deve muito ao construtivismo e à Bauhaus, ou que os marginais e os tropicalistas retomam em parte o espírito iconoclasta de alguns modernistas (como Oswald de Andrade), não se traduz em verdadeira compreensão desses movimentos, pois se desconsidere o deslocamento de tempo e lugar que introduziu tantas modulações e outros problemas. Foster elabora a noção freudiana de “ação deferida”, ou efeito *a posteriori* [*Nachträglichkeit*], para explicar como um evento posterior recorda (ou ativa) automaticamente um evento anterior, recendo uma rede complexa de relações que possibilita a consciência aumentada de acontecimentos passados.³

Antes dele, em diversos artigos publicados ao longo dos anos 1950 e 1960, Clement Greenberg (2003) condenara a arte pop, a arte conceitual, os *happenings* e as *performances*. Para ele, não haveria mais nada que valesse a pena após o expressionismo abstrato, caracterizado, segundo sua perspectiva, pela “pureza” de uma arte autorreflexiva, que se voltava para a consciência de seus próprios materiais, tendo superado o ilusionismo da representação de temas, e se concentrado na “planaridade” do espaço pictórico. Michael Fried (1967), seu discípulo, condenava a qualidade teatral de certa arte por ele apelidada de literalista, que expunha objetos presentes sem transfiguração, encenando-os de forma a produzir no espectador a sensação de participar de uma experiência que não se distingue da vida. A duração indefinida teria substituído o presente completo das melhores obras modernas.

³ O autor sugere o conceito de paralaxe para a melhor visualização da

Desse modo, a arte performática dos anos 1960 e 1970 não poderia portar-se como mera repetição de manifestos dada e surrealistas, pois lê em um contexto muito diferente aquelas “instruções”, esclarecendo seu poder de ruptura assim como suas contradições. Segundo o crítico, essas ações deferidas recriam algo do sentido do passado, permitindo inclusive que se perceba que a destruição da arte como instituição não era a única nem sequer a principal tendência das vanguardas.

Assim, condenar as neovanguardas por insistirem em deslocar o intervalo entre arte e vida e considerar seu esforço de restar essas fronteiras uma traição ao projeto da modernidade (por sinal, avaliada como falha ou incompleta por teóricos na linha da Habermas) seria reduzir suas diversas vertentes a um modelo único. E, embora parte da arte contemporânea seja de fato espetáculo para o mercado, a crítica concomitante a tal estado de coisas aprofundou-se consideravelmente nos anos 1960, tornando-se este justamente um de seus principais motivos de reflexão, ao compreender os desafios das vanguardas históricas de modo por vezes ainda mais agônico. A agudização de tendências apontadas pelas primeiras vanguardas, a partir de uma reflexão que se propõe a elaborar propostas apenas anunciadas, é a face mais reconhecível de grande parte dessa movimentação nas fronteiras das linguagens artísticas.

As estratégias de alteração da arte se realizaram em várias esferas: no teatro de arena participativo, que se propôs a ser uma vivência coletiva; nas artes visuais, as quais se dispõem a exibir o processo, muitas vezes utilizando materiais e técnicas nada convencionais (e até pouco duráveis) para suas intervenções; no romance que entremeia invenção, autobiografia e documentos factuais, gerando tensão entre realidade e ficção; na poesia, quando

“figura paradoxal” que as neovanguardas desdobram no tempo. Hal Foster enfrenta a polémica em torno das neovanguardas (cujo principal oponente seria Peter Bürger, em sua controversa *Teoria da vanguarda*, de 1993) principalmente no primeiro capítulo, “Quem tem medo da neovanguarda?”, de seu livro *O retorno do real* (2014), cujos argumentos reproduzo e em parte adapto neste e nos próximos parágrafos.

esta incorpora a frase ouvida na rua, a conversa, o trecho do diálogo em estado aparentemente imediato ou incompleto, de modo a interpelar o leitor.

Embora a aproximação entre artes plásticas e poesia no período deva guardar alguns limites e ressalvas, também ecoa nesta última algo do que Foster interpreta como o fascínio pelo “real”. Tenta, assim, desvendar a fachada falsa, de simulacro, do hiper-real, que se impõe à sociedade através das imagens onipresentes da indústria cultural, encobrindo o desamparo e a morte sob a vitrine das mercadorias.

No Brasil, a partir de meados dos anos 1950, alguns artistas haviam preconizado o desafio de uma arte que se propusesse a interferir na vida. Gullar, por exemplo, desde a “Teoria do não-objeto”, publicada pela primeira vez em 1959 (e acompanhada em seguida pelo “Manifesto neoconcreto”), proclamava a destruição dos objetos artísticos convencionais, sugerindo que a pintura rompesse “a moldura para que a obra se verta no mundo”, de forma que o artista não mais se contentasse em “erguer um espaço metafórico num cantinho bem protegido do mundo”, e sim que cumprisse a determinação “de realizar a obra no espaço real mesmo” (2007: 92 e 94).

Para o Gullar dos anos 1950 e 1960, a arte poderia intervir na prática, criando situações que alterassem a percepção da realidade. Naquele momento, ele propugnava a radicalização da experiência artística, instando-a a misturar-se à vida e afirmando que, se a existência é inconclusa, também a obra deveria fluir, modificar-se...

Reclamava sobretudo uma poesia engajada na carne das coisas, nos barulhos, na experimentação da luta corporal, que rejeitasse a técnica poética exterior, como se a linguagem não existisse antes do poema. O poeta imaginava um tipo de arte que se arriscasse a “ocupar o mundo”:

Quando rompo a moldura, destruo esse espaço estanque, restabelecendo a continuidade entre o espaço geral do mundo e meu fragmento de superfície. O espa-

ço pictórico se evapora, a superfície do que era “quadro” cai ao nível das coisas comuns e tanto faz agora esta superfície como a daquela porta ou daquela parede. Na verdade, liberto o espaço preso no quadro, liberto minha visão e, como se abrisse a garrafa que continha o Gênio da fábula, vejo-o encher o quarto, deslizar pelas superfícies mais contraditórias, fugir pela janela para além dos edifícios e das montanhas e ocupar o mundo. É a redescoberta do espaço. (Gullar, 2007: 83)

Não havia, naquele momento, um viés explicitamente político nas propostas neoconcretas. “Ocupar o mundo” significava ampliar a margem de liberdade da experiência sensível — uma forma de mudar a arte em que não se pensava ainda em problemas relacionados à pobreza e à injustiça.

Posteriormente, os artistas foram marcados pela consciência do estreitamento social. Mesmo os chamados marginais, que, em muitos casos, desconheciam tanto as formulações de Gullar quanto as concepções de arte sensorial de Mário Pedrosa), recusariam o suporte das formas “bibliotecáveis” (segundo a expressão de Silvano Santiago), preferindo as formas semiartesanal e personalizadas de expressão, ao lado dos recitais públicos. Era uma reação política oblíqua. Simultaneamente, as artes plásticas tendiam para as chamadas “manifestações ambientais”, que se esgotavam no seu acontecimento, sem transcendência material. A concepção de arte como evento único no presente, circunscrito a seus participantes como episódio pontual, contrariava frontalmente a produção de objetos duráveis.

Em alguns momentos, a especificidade das diversas artes esmaece, com propostas de integração entre elas. O termo *happening*, que não era então difundido no Brasil,⁴ traduz bem a con-

⁴ As reflexões do artista norte-americano Allan Kaprow popularizaram o termo *happening* ao longo dos anos 1960, definindo-o como combinação de diferentes artes (evitando-se, porém, os modos tradicionais de realizá-las), como um tipo de jogo teatral com elementos espontâneos, cujo contato com a

ceção de “acontecimento” — algo que passa a fazer parte das ocorrências da vida. Exemplos bem reveladores desse período são as *performances* do grupo Nuvem Cigana (as Artimanhas) e as apresentações teatrais de Asdrúbal Trouxe o Trombone. Em ambos os casos, trata-se de criações que envolviam vários tipos de artistas (músicos, escritores, cenógrafos, atores, pintores, fotógrafos etc.) para a realização de um espetáculo que pressupunha interação do público, terminando em festa, carnaval.

Cabe dizer, porém, que a efemeridade dessas manifestações feitas com técnicas e materiais frágeis se distinguem completamente das produções da indústria de entretenimento, seja por proporem uma vivência coletiva em que todos são convidados a interagir presencialmente, seja por requererem um tipo de reflexão e de interpretação mais duradoura, ainda que a própria *performance* tenha se esgotado enquanto ação.

Alberto Tassinari (2001) utiliza a expressão “espaço em obra” para definir esse modo de arte apresentar-se, que se assemelha mais a um fazer, algo que exhibe sinais evidentes de sua construção, ao mesmo tempo que há um “rompimento do contorno” (molde e pedestal, nas artes plásticas; verso e metro, na poesia). Ao contrário da arte “naturalista” (termo que Tassinari estende a toda representação figurativa a partir do Renascimento), na qual se ocultam os procedimentos de criação, na arte contemporânea a elaboração é exposta.

vida deveria ser o mais indistinto possível, envolvendo os participantes num evento imprevisível em seus desdobramentos. Um grupo de estudiosos argentinos vem estudando a relação entre a arte e a literatura brasileira contemporânea, pesquisando a inflexão estética que essa época significou. Destaco os nomes de Florencia Garramuño, Gonzalo Aguilar, Luciana di Leone e Mario Cãmara. A passagem do visual para o tátil ou sensorial é uma de suas preocupações teóricas, assim como a importância do acontecimento como experiência única. Observa Florencia Garramuño, na esteira de diversos críticos, que uma “grande quantidade de textos e práticas artísticas que começam a surgir a partir da década de 70” tendem a relativizar “uma noção de obra como construtor autônomo e impermeável a um exterior ou ‘fora’ da obra” (2007: 11).

De certa maneira, vários textos de Ana Cristina Cesar, Waly Salomão, Torquato Neto, Cacaso e Francisco Alvim oferecem esse jogo entre exposição do processo e momentos de acabamento, como se houvesse por vezes um desnudar do trabalho de composição e uma exposição crua de seus andaimes: são poemas-conversa, entre artefato artístico e fala cotidiana. Em alguns momentos, o artefato que à escrita poética dá-se tanto pelo flanco do conteúdo quanto do material compositivo: “um tipo de literatura violentamente antitradicional, que parece feita com sucata de cultura”, conforme nota Antonio Candido ao retratar a produção jovem da época, referindo-se especificamente a Waly Salomão (1979: 25). Em Ana Cristina, a inserção de trechos de conversa em meio a jogos de palavras, imagens, reflexões, gera um indecível cruzamento de carta, diário, conversa transcrita e texto poético. Já Alvim é “o poeta que escuta”, como denominou Cacaso em um epíteto que também valeria para si mesmo e para alguns de seus companheiros de geração, cujos versos ecoam a proposta de um “poema” escrito por várias mãos. Talvez essas estratégias fossem formas semiconscientes de manter avivada a impressão de uma voz, quando parecia, para aqueles poetas, que ia se tornando obsoleta a tradição sonora e imagética que proporcionava “significância” à linguagem poética. A “presença” do poeta recitando completaria os versos, coletivamente, ou viria interiorizada em poemas que interpelam o leitor e exigem diálogo e contexto para perfazerem seu sentido.

Alguns desses poemas apenas lançam indícios de sentido, sem realizar jamais uma plenitude passível de leitura interpretativa coesa. As relações entre as partes são abruptas e se entrecrocaram, como acontece tantas vezes na superposição das falas que nos rodeiam.

Essa tendência à negação da obra autônoma que se manifesta no âmbito da poesia chamada marginal introduz um ciclo antiformalista e aderente à prática vital. Encaminha-se também uma transformação parcial no construtivismo concretista predominante desde meados dos anos 1950.

Até mesmo uma parte da produção de Ferreira Gullar seria paradigmática da crise extrema que os anos 1970 representam, em

rebelião contra a sociedade de consumo e a repressão política. Ele desejava, desde *A luta corporal* e os experimentos neoconcretos, superar uma linguagem confinada, entrando em consonância com as artes plásticas.⁵ Seu *Poema sujo*, um dos mais poderosos textos da década, sintetiza justamente os embates entre construção e imersão na existência, aproximando-se da lama, dos cheiros, do nascimento e da podridão das coisas. Embora estivesse no exílio e fosse de uma geração bem anterior à dos poetas marginais, há uma secreta confluência de espírito entre Gullar e eles neste acercar-se visceralmente do corpo dos seres e da linguagem, começando a poesia, como intentava, canhestamente, a incipiente produção dos anos 1970. No entanto, apesar de os textos críticos anteriores do poeta afirmarem esse impulso de transpor a barreira simbolizante da arte para materializar-se no mundo, ele não teria aceitado tal proximidade, pois nunca abandonou o eixo movediço entre a futura autonomia da linguagem poética e o coloquial do estilo prosaico. De um lado, o retesamento entre expressividade e construção, de outro, a temática social; e ambas essas vertentes casadas em tensão.

Grande parte da poesia dos anos 1970 caminha na corda bamba entre a fala espontânea do dia a dia e alguma formalização, o que resulta na sensação de inacabamento e dúvida sobre a mediação do trabalho estético: “A obra se expõe emergindo do cotidiano sem nunca dele desgarrar-se” (Tassinari, 2001: 93).

O espaço do mundo e sua matéria prosaica, quando solicitados pela obra, passam a fazer parte dela, ao mesmo tempo que continuam a ser vida comum, sugerindo certa ambivalência. É o que reconhecemos nos poemas de Francisco Alvim, quando frases

por ele capturadas na rua, na família e no trabalho se convertem em versos. Ao entremear-las com poemas líricos, em que imagens da natureza desempenham por vezes função metafórica, ele obriga o leitor ao movimento de entrar e sair do registro literal, provocando a estranheza do *ready-made*, que explora essa zona mista, perturbando o estatuto da obra.⁶

Mas, quando o objeto artístico é indiscernível das coisas (ou falas) tal como ocorrem no dia a dia, reduzindo-se à reprodução meramente imitativa, pode recair na trivialidade simplista. Tanto a arte dita engajada quanto a experimental, de vanguarda — todas as tendências —, se sofreram o temor de se cristalizar em artefato meramente decorativo, experimentaram, igualmente, a “angústia da banalização” (conforme Ana Cristina Cesar descreve o medo de perder completamente o território da linguagem poética ao abrir mão de formas reconhecidas como propriamente artísticas). Já quando o movimento entre arte e vida consegue ser reflexivo, isto é, quando a apropriação artística do objeto ou fala do mundo comum ocorre com uma atitude de ironia, recusa ou indagação, a utilização de materiais cotidianos obriga a arte a deslocar-se de seu lugar aurático, propondo-se como um objeto fronteiriço.

Diferentemente da obra autônoma, que convida o espectador a entregar-se inteiramente à contemplação, emergindo da vida para aceder à arte, aqui ele “não abandona inteiramente o mundo em comum mesmo quando solicitado para o mundo da obra” (Tassinari, 2001: 95). Há um vaivém constante, em que a visão e o pensamento não são transportados totalmente. O espectador nunca é totalmente abduzido, uma vez que no processo de feitura o espaço em comum com o mundo permanece exposto. O fato de a

⁵ Ferreira Gullar, um dos mentores intelectuais dessas mudanças, grande amigo de Mário Pedrosa, considerava, naquele momento, que “os três radicais do movimento, passadas suas experiências, haviam deixado praticamente de ser artistas: Hélio Oiticica escolhendo a marginalidade, Lygia Clark a terapia e ele a sua África: a política cultural de esquerda” (em Wilson Coutinho, 1998: 112). Após o momento neoconcreto, ele foi recuando de suas posições neovanguardistas e se aproximando de uma leitura bastante similar às objeções críticas de Greenberg.

⁶ A literalidade nas diversas artes e sua tendência ao prosaico começa a vibrar com intensidade naquele momento, esboçando o que atualmente se define, nas “escrituras do presente”, como “êxodo” em direção à “pós-autonomia”, pois hoje, por vezes, não se percebe mais o atrito entre ser e não ser literatura, uma vez que inexistia aquele enfrentamento contra a instituição característico dos anos 1960 e 1970 — resumindo a influente reflexão de Josefina Ludmer (2014) sobre tendências atuais.

obra não ser um conjunto unívoco também provoca essa reação mais distanciada. A incompletude torna-se característica, seja porque se espera que o leitor preencha as elipses por meio de sua interpretação, seja porque as partes podem entrar em conflito, sem resolver-se em configuração coesa. Por vezes, torna-se difícil decodificar as relações pouco orgânicas, pois as associações não são necessariamente contíguas.⁷

Além do debate recorrente desde o modernismo sobre “isto é arte?” ou “se isto é arte, o que é arte?” (extensivo a “isto é mesmo poesia?” ou “qual o limite entre expressões prosaicas do cotidiano e objeto artístico”), sucede a controvérsia correlata, acen-tuada: “será que a arte, tal como a conhecíamos, acabou? (E continua a existir apenas como pastiche ou variação de procedimentos esvaziados de matéria histórica e existencial consistente?)”.⁸

⁷ Na dramaturgia brasileira, tal transformação afirma-se claramente: enquanto no teatro tradicional a ideia é que sejamos arrebatados para dentro do ambiente da peça, vivendo vicariamente o drama das personagens, tanto a partir das colocações de Augusto Boal nos anos 1960, no teatro em parte brechtiano (“épico”), quanto no teatro com influências de Artaud (e outros), tal como praticado pelo Oficina de José Celso Martinez Corrêa a partir de *O rei da vela* (1967), a montagem fica exposta: o ator entra e sai de seu papel, e o lugar do espectador é posto em xeque. Assim, embora os objetivos destas duas concepções teatrais diverjam, em ambas não vivemos uma experiência de transporte completa: somos devolvidos à realidade de forma intermitente e chamados a interagir com a obra, que não se perfaz sem esse movimento duplo. Os atores encarnam diferentes personagens, intercambiando seus papéis ao longo da peça, e assim contribuindo para o efeito de coletivização interpretativa.

⁸ Lorenzo Mammi conclui: “A ‘morte da arte’ hegeliana é um elemento constitutivo da arte moderna, como sacrifício ritual pelo qual a arte renuncia continuamente a sua tradição e a sua autonomia, para restabelecê-la num plano sempre diferente”. Por meio de “crises e epifânias”, a arte se volta contra sua pretensão de “estabelecer um campo estético privilegiado”, passando a destacar não tanto “a forma dos objetos, mas o processo de produção e organização que eles indicam” (2012: 23-4). Com outros desdobramentos e inflexões críticas, Arthur Danto (*Após o fim da arte*, 2006) e Hans Belting (*O fim da história da arte*, 2012) haviam chegado a conclusão semelhante. Em que pesem as diferenças de orientação teórica entre eles, há afinidade na conclusão de que a

Debord, guru do período, pretendia mesmo que a arte chegasse ao fim. Segundo sua reflexão, se a cultura busca a unidade, e atualmente ela se encontra compartimentada, o melhor seria tentar reunir as esferas da vida, ainda que ao custo da destruição da arte autônoma. Para ele, a arte iria deífnhar em seu isolamento: para evitá-lo, precisaria reintegrar-se à vida, depois de ser por ela transformada. Ou, ao menos, necessitaria ser utilizada como instrumento crítico, se não quisesse continuar sua “manutenção organizada como objeto morto, na contemplação espetacular” (1994: 121). Nesse caso, a reprodução da sociedade do espetáculo permaneceria inalterada. Os situacionistas imaginavam superar a arte como domínio independente, algo que os dadaístas (empenhados em suprimi-la) e os surrealistas (ao querer realizá-la na vida cotidiana) haviam tentado. Declara o teórico:

A arte em sua época de dissolução, como movimento negativo que prossegue a superação da arte em uma sociedade histórica na qual a história ainda não foi vivida, é ao mesmo tempo uma arte da mudança e a pura expressão da mudança impossível. Quanto mais grandiosa for sua exigência, tanto mais sua verdadeira realização está além dela. Essa arte é forçosamente de *van-guarda*, e *não existe*. Sua vanguarda é seu desaparecimento. (1994: 124)

Por motivo bem diverso, também para Octavio Paz aquele período representa o momento final da arte, uma vez que se chegara definitivamente a uma “atitude negadora da obra” (1978: 63), que rechaçava tanto a referência à tradição quanto a um futuro utópico. Transpondo as ideias do poeta e crítico mexicano para o contexto brasileiro, Heloisa Buarque de Hollanda (1980: 111-2) constata que uma parte considerável da geração que então arte contemporânea requer novos parâmetros e métodos interpretativos para ser compreendida. Para uma visão abrangente dessas questões, ver Pedro Süsskind (2017).

emergia não era engajada em projetos de transformação para o futuro distante, fosse no sentido marxista do termo (de sacrifício da vida pessoal pela revolução), fosse no sentido capitalista (de economia e disciplina burguesas) ou religioso (de crença em valores eternos que fundamentassem a existência). Tal geração concentrava-se na vivência intensificada e transformadora no presente. Paz preferia chamá-la de "rebelde", em vez de "revolucionária". Cito: "a rebelião da juventude é de natureza corporal e erótica, exatamente porque exalta o presente, o aqui e agora", assim como o grupo dissidente e a prática subversiva no cotidiano, mudando o paradigma do futuro para o imediato (em Pereira, 1981: 92).⁹ Em lugar do partido político, optam pelo protesto das minorias e, no lugar da militância tradicional, preferem a ação cultural, artística e festiva. Esse "ocaso do futuro" vem acompanhado da valorização do desejo e da imaginação, os quais substituem o trabalho de criação de formas cristalizadas pelo momentâneo das sensações. O *happening* parece a alternativa perfeita para esses artistas, pois só ocorre uma vez, num único instante, como um ritual que não transcende seu tempo e espaço, em sua "imobilidade frenética" (Paz, 1978: 170). Os protagonistas dos atos de rebeldia já não eram apenas os mais despossuídos e explorados, mas jovens, em grande parte universitários, que se desinteressavam completamente dos modos usuais de integração social.¹⁰

⁹ A fala faz parte de uma entrevista concedida para a revista *Anima* n.º 2, de abril de 1977, e o tema também foi abordado por Heloisa Buarque de Hollanda (1980). Ver também, especialmente, os vários ensaios do próprio Octavio Paz na terceira parte de *Corrente alterna* (1978) e "O ponto de convergência", em *Os filhos do barro* (1974).

¹⁰ Sobre esse tema, é muito esclarecedora a pesquisa de Gilberto Velho (1998) levada a cabo de 1972 a 1975 entre jovens de classe média de inclinações intelectuais e artísticas na Zona Sul carioca. Neles, reconhecia "alterações substanciais" no comportamento no que tange à participação política, observando um progressivo desinteresse a partir de 1968, devido à "desilusão e desencanto", concomitante a uma concentração maior em questões de ordem pessoal e a uma rebeldia relativa às atitudes comportamentais na vida privada e grupal. Ver especialmente o capítulo "Formação cultural e visão da política".

Tais questionamentos se avolumam a partir da década de 1960, ao lado da objeção a determinadas tendências da arte, consideradas elitistas e algo assépticas em seu formalismo, enquanto se demandava um tipo de arte "útil", de cunho imediatamente político e existencial, que fosse sinal dos tempos e não se mantivesse simplesmente como expressão de um sujeito encapsulado. Propunha Paulo Leminski em carta a Régis Bonvicino, de forma bastante afinada com a época:

às vezes penso que as melhores inteligências como as nossas são você riso caetano gil alice waly duda pedrinho sebastião etc etc [...]

não deviam se ocupar de arte/literatura/ signo deviam partir para a militância aplicar-se numa militância

A REVOLUÇÃO É SEMPRE NO PLANO PRAGMÁTICO DA MENSAGEM

o que interessa, o que a gente quer, no fundo, é MUDAR A VIDA alterar as relações de propriedade a distribuição das riquezas os equilíbrios de poder entre classe e classe nação e nação

este é o grande Poema: nossos poemas são índices dele meramente

(em Bonvicino, 1999: 48)

Em sua correspondência, o poeta curitibano imaginava um novo desdobramento para as gerações de poetas mais jovens afilhados à estética do concretismo: que incorporassem a subjetividade e a história, sem abandonar o "rigor" experimental. Se, de um lado, a poesia concreta, ao produzir uma arte serial, urbana, acrescentava-se mais afinada com a realidade contemporânea, de outro, os poetas vinculados ao CPC¹¹ se enxergavam como devotados à

¹¹ Os Centros Populares de Cultura, organizados pela União Nacional

causa conscientizadora, confiando que falavam a linguagem do povo. E, por fim, por que não? Também os marginais supunham algo semelhante a respeito do próprio trabalho: imaginavam estar se aproximando do cotidiano comum. Assim, todos se dispunham a combater as velharias sublimadoras, ilusórias, e ir ao encontro do mundo da vida para desafiá-lo, realizando algo que, arte ou não, incluíse também componentes de campos contíguos — o político, o relacional, o psíquico. A gana de destruir a arte como instituição, ou transformá-la radicalmente, está presente em muitas vertentes. Enquanto os artistas plásticos se afastavam do museu e das galerias para criar uma arte de “campo estendido” ou uma interação performática com o público, agora batizado de “participador”, o poeta também compunha um livro coletivo, produzido para tomar parte na conversa do dia a dia.

Pode ser que hoje parte das inquietações daquela época pareça exagerada e ingênua. Como avaliou Marcos Napolitano, historiador do período, referindo-se aos anseios utópicos militantes de tantos artistas brasileiros dos anos 1960,

Os projetos políticos e culturais derrotados sempre perdem sua cor, como uma fotografia velha e melan-
cólica de um futuro pretérito que não aconteceu. Mas quando olhamos para aquele período, sem utilizar da grande vantagem dos historiadores em relação aos protagonistas, ou seja, o faro de já sabermos o que ocorreu depois, a fotografia do passado pode ser restaurada.
(2014: 19)

dos Estudantes, congregavam artistas de várias áreas durante os anos 1960 com a intenção de criar e divulgar uma arte dita engajada, de intenção claramente política, cujo objetivo era o de conscientizar o público das injustiças políticas e sociais. Ver a respeito o “Anteprojeto do manifesto do CPC”, de Carlos Estevam Martins, republicado em *Arte em Revista*, São Paulo, Kairós, ano 1, nº 1, jan.-mar. 1979. Suas melhores realizações deram-se na seara das artes coletivas e do espetáculo, notadamente o teatro de Boal e Vianinha, o cinema de *Cinco vezes favela*, e a era de ouro da MPB.

Mas, afinal, por que o chamado “cotidiano”, ou “mundo da vida”, se tornou subitamente tema de reflexão, seja na França dos situacionistas, seja na arte internacional? Será que o fechamento político brasileiro teria contribuído ainda mais para essa sensação de afastamento entre as diversas esferas da vida que precisavam mais do que nunca ser religadas?

Hélio Oiticica e outros artistas que produziam naquele momento sentem necessidade de estar à altura dessas indagações, propondo uma arte menos contemplativa e mais parecida com um acontecimento interativo. Embasando-se na teoria do não-objeto de Gullar, Oiticica inventava outros nomes, como “transobjeto” ou mesmo “probjeto” (termo pensado pelo tropicalista baiano Rogério Duarte para a exposição coletiva *Apocalipobótese*, de 1968).¹² A criação contínua como “exercício experimental da liberdade” animava-o a conjugar a realização da obra com a vivência dos indivíduos a quem se apresentariam “proposições abertas, não condicionadas”:

Parangolé é a antiarte por excelência; inclusive pretendo estender o sentido de “apropriação” às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim — coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação — seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc., e ao próprio conceito de “exposição” — ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana [...] (1986: 78-9).

¹² Para uma visão circunstanciada das concepções de Gullar e Oiticica sobre arte, em suas semelhanças e diferenças, leia-se o estudo de Carlos Zilio, “Da Antropofagia à Tropicalia”, em Zilio e Laferá, *O nacional e o popular na cultura brasileira*, 1982. Para conhecer as discussões mais atuais sobre a produção de Oiticica, recomenda-se a leitura do dossiê Hélio Oiticica feito pela revista *Arts* (São Paulo, v. 15, nº 30, 2017), do qual participam excelentes pesquisadores de sua obra artística e teórica.

Desde os penetráveis e parangolés, a partir de meados dos anos 1960, Oiticica contestava a concepção de uma obra fixada como objeto artístico.¹³ Influenciado também pela arquitetura precária e instável das favelas, procurava soluções coletivas para sua produção, cada vez mais “à espera de um sol interno” que iluminasse a experiência pessoal de cada “participador”, negando-se a expor em galerias ou museus que desvirtuassem a relação experimental entre artista, obra e público. Assim como alguns poetas da época, ansiava por uma eletrização do momento, colocando em causa a arte como forma estética pronta: “Hélio raramente se referia à sua produção como ‘coisas’. Ele usava termos como ‘propostas de comportamento’, ‘situações a serem vividas’, ‘prelúdios a um estádio coletivo de invenção’ em que o espaço fosse sobretudo um “mind-settlement”, um convite ao devaneio, ao “lazer-fazer não interessado” (Brett, 2005: 80).

Nos anos 1970, Oiticica propunha uma arte “suprassensorial”, na qual os estímulos externos fossem mínimos e a percepção do evento estivesse centrada no sujeito: “Não é o objeto que é importante, mas a forma como ele é vivido pelo espectador”, argumentava (em Brett, 2005: 48).¹⁴ Derivando de forma radical do seu construtivismo de origem, Oiticica preconizava então uma arte na qual “a preocupação estrutural se dissolve no ‘desinteresse das estruturas’, que se tornam receptáculos abertos às significações” (*Voices*, n° 6, 1970: 469), pois o artista é “ser social”, e a arte, “ato total da vida”, que requer tomada de posição integral de todos os participantes (conforme lemos em trecho de seu diário transcrito por Michael Asbury em Braga, 2011: 44).

¹³ A lembrar, aliás, que quando o artista tentou introduzir os passistas da Mangueira vestidos com seus parangolés no museu, em 1965, foram todos sumariamente expulsos. Terá sido por conta do preconceito contra o pobre, que invadia um espaço de elite, ou pela afronta à concepção de arte apenas contemplativa?

¹⁴ Nos textos críticos pioneiros de Guy Brett encontramos estas e muitas outras informações sobre a obra do artista.

Ao que parece, o que começou dicotômico em termos de posições opostas no começo dos anos 1960 acaba por sofrer demandas semelhantes. Se o “formalismo” concreto inclui em seu parideuma a criação advinda do acaso de John Cage, o mesmo se dá com a prosa delirante e prolixa de Leminski em *Catatau* e com a transgressão dos *beatniks* e da poética do provisório de Hélio Oiticica. Os “aniformalistas” aderem, muitas vezes, à concisão e à visualidade dos concretos, mesmo quando não o admitem.¹⁵ As diferenças e as distâncias existem, é certo, mas também certos cruzamentos, possivelmente pouco conscientes.

Mesmo um poeta como Armando Freitas Filho, cuja primeira afinidade foi com a Instauração Práxis e que se aproximou apenas afetivamente dos marginais, sem seguir pelo caminho da desliteratização, mostrava-se convicto da necessidade de ir além da obra, como se percebe na tensão e torção de seus livros nos anos 1970, e explicitamente nesse excerto de seu ensaio sobre a poesia do período (1979: 122):

E entendo, também, finalmente, [...] que graças a Deus e ao diabo, nesse tempo de abertura que pode arebentar e prender, o outrora sagrado, estético, secreto coração da literatura já não existe mais — ele está

“... bordado,
em pleno voo,
na camisa do peito.”

¹⁵ No começo dos anos 1970, estava acesa a crítica ao que a nova geração identificava como vanguardas assépticas e formalistas (Cacaso e Heloisa Buarque de Hollanda, “Nosso verso de pé quebrado”, *Argumento*, n° 3, 1974). Na mesma linha, Ana Cristina vai se opor ao que considera formalismo cabralino (“Poesia hoje: debate”, *José*, n° 6, ago. 1976). Por outro lado, concretos e simpaticizantes (Augusto de Campos, Risério, Leminski, Ascher) também criticam o imediatismo da poesia marginal. No entanto, como vimos em capítulo anterior (“Revistas revistas”), na própria *José*, números depois, já os marginais, antes discriminados, publicavam seus poemas, recebendo não só espaço, mas também elogios.

Também não se pode minimizar a afinidade entre as indagações enfrentadas pelas artes plásticas e pela poesia, seja na elaboração da obra em grupo, de modo artesanal e perecível, seja na ida às ruas, seja na desconfiância em relação à arte autônoma e à mercantilização da cultura. Os livros de Chacal, Charles, Nicolas Behr, entre outros, são amostras bem representativas: pequenos e coloridos, muito ilustrados, feitos com a ajuda de amigos, referem-se a experiências repartidas pelo grupo geracional, com ecos em surdina à situação do país.

Assim, no texto manifesto "Mamãe Belas-Artes", publicado no tabloide alternativo e coletivo *Beijo* n° 2 e assinado pelo crítico e poeta Ronaldo Brito e pelo artista plástico José Resende, ambos rechaçam, de forma peremptória, típica da época, o que chamam de monumentalização da arte e seu *status* de objeto com valor de troca, afirmando que "O meio de arte brasileiro resiste à produção contemporânea e à sua mais grave exigência: a liquidação definitiva do sistema das Belas-Artes" (1977: 13). Enfatizando a crise que começou em Cézanne e se radicalizou nas vanguardas, atribuem-lhe como causa o "questionamento do lugar social da arte". Haveria algo de inadequado e mesmo "ridículo" na relação entre os objetos produzidos e os espaços oficiais onde são expostos. O termo "vazio cultural", segundo os dois, refletiria esse repúdio em perceber o que estava sendo feito de fato, preferindo-se pensar que nada acontecia, uma vez que a produção contemporânea não correspondia ao parâmetro esperado.

A despeito da pertinência dessas proposições, vale lembrar que intenções inovadoras não mascararam o fato de que muitas vezes a composição artística de palavras e objetos, insuficientemente mediada pelo trabalho formal e pela reflexão crítica e criadora, resulta em obra pouco instigante. A precariedade não é, evidentemente, uma característica a ser considerada, em si mesma, qualidade. Por vezes, as instalações pecam pelo efeito fungível não apenas dos materiais, mas principalmente dos seus significados, esgotando-se como sentido de antemão estabelecido. Repetindo o que antes fora gesto de desafio, promovem, paradoxalmente, ora o estetocismo, ora o didatismo estereis que supõem combater.

Nisso consiste o pomo da discórdia entre os que atacam as neovanguardas como paródia fracassada (e até mesmo cínica) das vanguardas históricas (representados exemplarmente por Peter Bürger em seu polêmico e incontestável *Teoria da vanguarda*) e os que as justificam (mesmo parcialmente, como é o caso de Hal Foster em *O retorno do real*). Esta última perspectiva valoriza a tensão entre, de um lado, o regate contemporâneo do repeto contra a "instituição arte" (característico de alguns movimentos vanguardistas, como o dadaísmo), ampliado e adaptado, e, de outro, a criação de objetos indiciais-alegóricos que se realizariam na lacuna móvel entre arte e vida — sem dessublimação total nem fechamento na autonomia completa da obra.

Observamos em diferentes poetas a obsessão em apreender o instante presente e intensificá-lo em duração, como se o tempo pudesse adquirir densidade através da experiência artística. Talvez ele parecesse então fugidío, a vida efêmera e insignificante. Então se tornara premente que a arte interferisse, como gesto, *performance* ou *happening*, ato, poema visual, concreto, participação, conversas — modos todos de encarnar-se, obrigando a atenção dispersa e fugaz a concentrar-se em formas ou vivências que modificariam a percepção automatizada.

Ao tratar das antinomias da arte contemporânea, Bürger acolhe afinal o desafio paradoxal da antiarte em seu movimento irresolúvel:

Se a exigência formulada pelos movimentos de vanguarda, no sentido em que se abolisse a separação entre arte e vida, embora tenha fracassado, continua, tal como antes, a definir a situação da arte de hoje em dia, temos um paradoxo no sentido mais estrito da palavra: se a exigência vanguardista de abolir essa separação for factível, isso será o fim da arte. Caso se abandone essa exigência, ou seja, se a separação entre arte e vida for aceita como uma questão de fato, também será o fim da arte. (1988: 95)

No caso brasileiro, o fechamento político e social possivelmente aguçou ainda mais a tendência a colocar em risco a configuração da obra perene, sugerindo-se um ponto de coincidência entre linguagem (roupa) e sujeito (peito, corpo),¹⁶ como se a poesia pudesse pulsar no ritmo da respiração, movendo-se na velocidade do ar da vida. Anseio impossível, mas assim mesmo convicentemente expresso.

De todo modo, ocorreu uma alteração importante nas formas de organização e expressão cultural. O repúdio ao centralismo e ao estatismo gerou outra consciência política e estética, que começou a tomar forma nos anos 1960 e 1970, quando o vigor da discussão se apoiava no desejo de “mudar a forma de mudar”.

A partir dessas constatações, destaco três traços comuns a diversos poetas daqueles anos, reiterando aspectos já analisados quando da leitura de cada um deles.

Em primeiro lugar, a sensação de urgência e aceleração do tempo, manifesta pelo ritmo alíto, ansioso, que se reconhece em poetas tão heterogêneos quanto Ferreira Gullar, Armando Freitas Filho, Torquato Neto e Ana Cristina Cesar. Como agarrar o instante e exprimi-lo com intensidade?

Em segundo lugar, a suspeita de que a palavra é falha e não consegue nomear o mundo plenamente. Há uma ruptura entre o anseio de alcançar o cerne do real (e de transformá-lo) e o reconhecimento da impotência da linguagem para tanto. Disso resulta o conflito que leva o artista a rebelar-se contra a própria arte, insuficiente e até traidora. Ana C. com sua *gatoграфия*, Freitas Filho com sua obsessão de perseguidor, Gullar com sua impossibilidade de “traduzir-se”, cada qual a seu modo muito particular, comparilham a angústia comum, seja por meio da forma, seja quando tematizada no próprio conteúdo.

Em terceiro lugar, a necessidade de convocar o leitor para a participação, ou cumplicidade, para interagir com o poema. O

¹⁶ Aludindo aos versos citados por Armando Freitas Filho algumas páginas atrás, que são parte do poema “Diagonal” (*À mão livre*, 1979).

procedimento da montagem, desvelando os alicerces e bastidores do texto literário, predispõe o leitor a completar o sentido do que é dito. Nos diálogos em surdina de Francisco Alvim, nos fragmentos de cartas e pseudodiários de Ana Cristina, em certos textos da última fase de Torquato, em alguns poemas de Augusto de Campos, pode-se observar — de formas completamente divergentes entre si — este convite contínuo ao interlocutor. O encontro entre o autor e o seu leitor, “singular e anônimo”, que vai se constituindo ao longo da leitura da obra, parece corresponder ao desejo maior da voz poética, que trama uma relação especial com o possível destinatário. Ela espera ansiosa respostas à sua convocação particular, desejando que o leitor possa falar amorosamente com o autor, como neste apelo fático de Ana Cristina Cesar:

surpreenda-me amigo oculto
diga-me que a literatura
diga-me que teu olhar
tão terno
diga-me que neste burburinho
me desejais mais que outro
diga-me uma palavra única.

(*Inéditos e dispersos*, 1985)

Essa inversão de papéis faz parte da nova onda de coloquialidade assumida por esses poetas, em seu movimento para ouvir e se aproximar até intimamente de seu leitor, pelo jeito também solitário e único, passante em meio ao “burburinho”.

Contudo, se tais características são compartilhadas por vários poetas, associamo-nos à advertência de Schlegel em relação aos estudos literários, que, já em sua época, se ressentiam de uma tendência à generalização niveladora (sobretudo a mais pessimista): “As duas principais proposições da chamada crítica histórica são o postulado da trivialidade e o axioma do hábito. Postulado da trivialidade: tudo o que é verdadeiramente grande, bom e be-

lo é inverossímil, pois é extraordinário e, no mínimo, suspeito” (1991: 23).

Outro ressaibo que pesa contra a poesia que se seguiu aos grandes nomes modernos é o sentimento de posteridade, que parece ensombrecer a arte da época. Mas podemos continuar nosso trajeto tomando como emblema a reflexão do poeta português Manuel António Pina, o qual deu a um livro seu da década de 1970 o seguinte título, muito a propósito: *Ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco tarde...*

Presentimos que uma das mais fortes razões da ressonância da poesia reside em sua “vida submarina”: se, inspirados em Marcel Broodthaers, contrastávamos a água-viva (ou medusa), que parece se dissolver no meio marítimo, ao mexilhão (ou marisco), que resiste ao entorno devido à casca dura, podemos agora pensar na direção oposta: a água-viva, quase transparente, mimetiza o ambiente a ponto de assemelhar-se inteiramente a ele, e no entanto causa choque e queimadura em quem nela toca inadvertidamente; enquanto o marisco, pelo contrário, contém um animal mole e comestível no seu interior, como se a oposição ao externo, que permeia a sua durabilidade, no fundo envolvesse uma consonância secreta. Trazendo a comparação para a arte, quando o poema tende, em sua linguagem, ao fluído da permeabilidade com a vida, nem por isso deixa de causar-nos, por vezes, a surpresa da fáscia metafórica e do estranhamento súbito. Por outro lado, o poema de feito formalista pode revelar uma natureza dúctil sob sua capa defensiva.

Embora as formas da arte venham variando ao longo dos tempos e contextos, se algo da modernidade estendida perdura, continuamos a vaticinar para o artista o repto de Rimbaud: “Se arrebentar-se em seu mergulho nas coisas inauditas e multiformes, não importa, outros horríveis trabalhadores virão e partirão dos limites nos quais o outro sucumbiu!” (1992: 107).

Armando Freitas Filho retoma a imagem do “mergulho nas coisas inauditas” quando se refere à tentativa dificultosa de entender o livro de uma poeta mais jovem, em *Dever* (2013): “Tornento lê-lo assim/ sacudido, na superfície/ sem ir até o fundo/ por não

saber nadar/ na sua água desobediente” (“Cuidado”), pois, conforme conclui (em “Primeira impressão”): “O poema novo é dos insurgentes. [...] Só vai ser poesia, depois./ Quando muitos o terão lido/ relido e estabelecido”.